

29. internationales forum des jungen films berlin 1999

35

49. internationale
filmfestspiele berlin

LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL

Das kleine Mädchen, das die Sonne verkaufte /
The Little Girl Who Sold The Sun

Land: Senegal/Schweiz/Frankreich/ 1999. **Produktion:** Maag Daan (Senegal), Waka Films SA (Schweiz), Cephéide Production (Frankreich). **Buch und Regie:** Djibril Diop Mambety. **Kamera:** Jacques Besse. **Ton:** Alioune M'Bow. **Musik:** Wasis Diop. **Schnitt:** Sarah Taouss Matton.

Darsteller: Lissa Balera.

Uraufführung: 1.2.1999, Internationales Filmfestival Rotterdam.

Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 45 Minuten, 24 B/sek.

Sprache: Wolof.

Weltvertrieb: Brussels Ave, Rue des Visitandines 1/48, 1000 Bruxelles, Belgien. Tel.: (32-2) 511 91 56, Fax: (32-2) 511 81 39.

Inhalt

Seit sehr langer Zeit ist der Handverkauf von Zeitungen in den Straßen von Dakar den Jungen der Stadt vorbehalten. Seit heute morgen jedoch wird dieses Vorrecht in Frage gestellt.

Was ist passiert?

Sili – so haben wir das kleine Mädchen genannt – ist zwischen zehn und dreizehn Jahren alt. Sie lebt auf den Straßen und bewegt sich mit Hilfe von zwei Krücken vorwärts. Sie hält sich neben den Jungen, die die Zeitungen verkaufen, auf und bettelt. Doch an diesem Morgen wurde sie so heftig von den Jungen angerempelt, daß sie auf dem Asphalt hinfiel. Dabei öffnete sich ihr Kleid, so daß man ihren fragilen Körper sehen konnte. Ihre Krücken fand sie meterweit entfernt wieder. Um sich aufzurichten, mußte sie alle ihre Kräfte zusammennehmen. Sie war sehr verärgert. Daraufhin nahm sie sich fest vor, ab dem nächsten Tag wie alle anderen auch Zeitungen zu verkaufen. Was für Männer gilt, gilt auch für Frauen.

Doch die kleine Welt der Zeitungsjungen ist erbarmungslos. Hier wird sie mit Schmerzen wie mit Träumen konfrontiert... und schließlich auch mit der Freundschaft.

Die Geschichte ist eine Hymne auf den Mut der Straßenkinder.
Djibril Diop Mambety

Während der Dreharbeiten

(...) Montag, 15. Juli: eine Einstellung in der Rue de Thann. Am Fuße des imposanten Fahd-Gebäudes liegt die kleine Sili auf einer Rampe, die in das Untergeschoß führt und tastet nach ihren Krücken. Sie würde sich gern aufrichten, doch eines ihrer Beine kann nach einer Polio-Erkrankung ihren Körper nicht mehr tragen. Die Zeitungsjungen kümmern sich nicht um sie. Jeder muß früh und schnell Geld verdienen. Zeitungen sind eine leicht vergängliche Ware. In ihrer wilden Jagd haben die Zeitungsjungen Sili umgerannt, ohne sie zu beachten. Doch auf dem Gesicht des kleinen Mädchens zeichnet sich der Wunsch nach Vergeltung ab. Es gelingt ihr, sich mit den Krücken aufzurichten, und sie spricht folgendes in die Kamera: „Großmutter, von nun an werde ich nicht mehr betteln gehen, sondern wie diese Kinder Zeitungen verkaufen“

Synopsis

Selling newspapers in the streets of Dakar had always been the preserve of the city's boys. On this morning their privilege was undermined.

What happened?

Sili – that's the name of the little girl – is between ten and thirteen years old. She lives on the streets and moves with the help of two crutches. She lingers close to the boys who sell newspapers, and begs. This morning the boys jostled her and she fell on the asphalt. Her dress revealed her fragile body. She found her crutches several metres away. In order to pick herself up she had to gather all her strength. She was very irritated. She then decided to start selling newspapers like all the others. Equal rights for men and women.

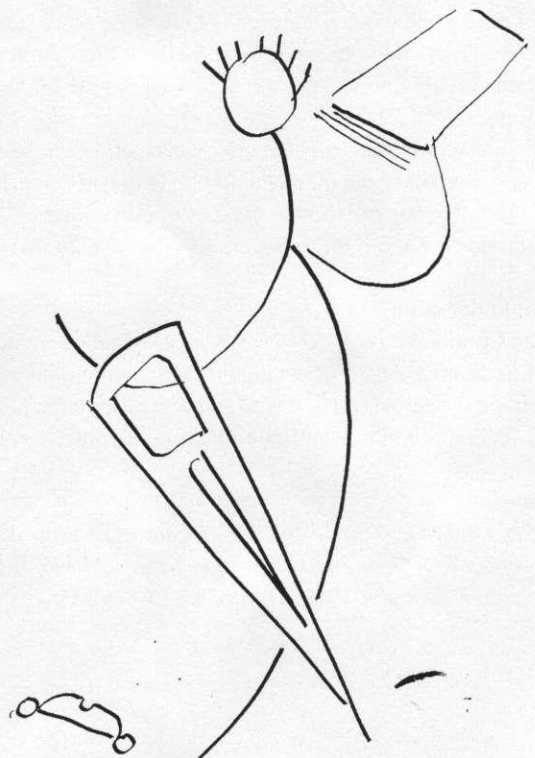
But the small universe of newspaper boys is merciless. She is confronted with pain and with dreams... finally, she also encounters friendship.

The story is an 'homage' to the courage of the street children.

Djibril Diop Mambety

During the filming

(...) Monday, July 15th: a scene in the Rue de Thann. At the foot of the grand Fahd building little Sili lies on a ramp leading to the basement floor. She is groping for her crutches. She would like to get up but her legs cannot



'Sili', Zeichnung von Djibril Diop Mambety

fen". „Schnitt! Das war gut.“ sagt Djibril Diop mit seiner heiseren, kaum verständlichen Stimme. Während die Kamera für eine neue Einstellung vorbereitet wird, wiederholen die jungen Zeitungsverkäufer mit einem Bündel Zeitungen unter dem Arm eine Szene.

Sonntag, 21. Juli: Am Ende der Straße bei einem Blumenhändler. Auf dem Gehsteig stehen Vogelkäfige. Djibril Diop hat nur Augen für seine Schauspielerin, die Schwierigkeiten hat, den Satz 'Sarax nguir Yalla' (Ein Almosen für die Liebe Gottes) zu wiederholen. Ein Satz, den sie in ihrem alltäglichen Leben tausende Male ausgesprochen hat. Wie durch ein merkwürdiges Phänomen hat sie sich während der Dreharbeiten verändert. Auf einmal wurde sie sich ihrer Situation bewußt, daß ihr als kleinem Mädchen nur die Straße als Spiel- und Lebensraum zur Verfügung steht. Djibril legt eine Engelsgeduld an den Tag, wenn er das Beste aus einem Künstler hervorlocken will. Er versteht es, aus seinen Schauspielern außergewöhnliche Menschen machen.

Betrachtet man die gesamte Karriere von Djibril, nimmt LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL einen besonderen Platz ein. Zum ersten Mal arbeitet er mit Kindern. Nach den Dreharbeiten war auch er völlig verändert. Euphorisch. „Die Kinder haben den Film gemacht. Silis Präsenz vor der Kamera... Um die Wahrheit zu sagen, sie hat mir Regieanweisungen gegeben. Kinder sind wunderbare Wesen. Nach diesem Film könnte ich keine Kindergeschichte mehr erzählen. Der Film hat alles von mir.“ (...)

Baba Diop, in: Sud Quotidien, Dakar, August 1996

Afrikanische Gespräche

(...) Einer der großartigsten und unkonventionellsten Regisseure des afrikanischen Kontinents ist Djibril Diop Mambety, der senegalesische Regisseur, dessen Filme entschieden zur Entwicklung des afrikanischen Films beigetragen haben.

Angetrieben von einer grenzenlosen Vorstellungskraft, dem furchtlosen Gefühl, daß alles möglich ist und von einer rebellischen Mißachtung jeglicher Konvention, wurde er stark vom wiedergefundenen Vertrauen und Stolz auf die schwarze Kultur und Zivilisation beeinflusst, einer Strömung, die in den sechziger Jahren besonders einflußreich war und allgemein als 'Negritude Movement' bezeichnet wird. (...)

Djibril Diop Mambety: Ich wuchs in der Gegend von Colobane auf, wo es ein Freiluftkino namens ABC gab. Wir waren sehr jung, ca. acht Jahre alt, und durften nachts nicht rausgehen, da die Gegend gefährlich war. Trotzdem schlichen wir uns nachts davon und gingen zum Kino. Da wir kein Geld hatten, um uns Karten für die Vorstellung zu kaufen, blieben wir draußen und hörten einfach zu. Es wurden vor allem Western und Hindi-Filme gezeigt. Nach den Vorstellungen gingen wir wieder ins Bett. Viele Jahre lang hörte ich Filme, bevor ich sie sah: Vielleicht hat es mit diesen Erfahrungen zu tun, daß der Ton in meinen Filmen für mich immer sehr wichtig ist. Am Anfang stand für mich die Musik der Western, und auch der erste Film, den ich sah, war ein Western. Ich wollte Filme drehen. Im Hof machten wir daraufhin mit einem weißen Laken, einer Kerze dahinter, ausgeschnittenen Figuren und Freunden vor dem Laken unser eigenes Kino, indem wir uns Bilder zu den gehörten Tönen ausdachten.

June Givanni: Wann hast Du angefangen, Kino als eine Kunstform anzusehen bzw. als eine Beschäftigung, der Du nachgehen wolltest?

D.D.M.: Von dem Moment an, als ich einen Film mit ausgeschnittenen Figuren vor einem weißen Laken machte, fühlte ich mich

support her since she had polio. The newspaper boys ignore her. Each one has to sell his papers as fast and as early as possible each morning. Newspapers are merchandise with a short shelf life. In their wild chase the boys have knocked Sili over without paying attention to her. The little girl's face indicates a desire for revenge. She manages to get up with the help of her crutches and speaks the following words into the camera: 'Grandmother, from now on I will no longer go begging, but I want to sell newspapers like these children.' 'Cut! This was good', says Djibril Diop with a hoarse and barely audible voice. While the camera prepares for a new take, the young newspaper boys repeat a scene with a bundle of newspapers in their arms.

Sunday, July 21st: At the end of a street near a flower merchant. There are birdcages on the pavement. Djibril Diop only has eyes for his actress who is having trouble repeating the sentence 'Sarax nguir Yalla' (A gift for the love of God). A sentence she has said a thousand times in her everyday life. During the filming she has changed. All of a sudden she has become aware of her situation. The street is the only playground and living quarter for this little girl. Djibril is incredibly patient because he wants to get the best out of his actors and actresses. He knows how to turn his actors into extraordinary people.

If one looks at Djibril's career, it is obvious that LA PETITE VENDEUSE occupies a special place. This was the first time he worked with children. After the filming he had totally changed. Euphoric. 'The children made this film. Sili's presence in front of the camera... To tell the truth, she gave me directions. Children are wonderful beings. After this film I couldn't tell children's stories any longer. I gave everything I had to this film.' (...)

Baba Diop, in: Sud Quotidien, Dakar, August 1996

African Conversations

The avant-garde is not a term that comes readily to mind when one thinks of African Cinema. Yet the cinemas of the continent hold as many styles, idiosyncrasies and wonders as there are film-makers. One of the most stylish and unconventional is Djibril Diop Mambety, the Senegalese director whose films have taken some of the most emphatic steps in the development of African cinema. Fired by a limitless imagination, a fearless sense of the 'possible' and a rebellious disregard for convention, he is a product of the newfound confidence and pride in black culture and civilisation known as the 'Negritude Movement' which was at its most influential period in the 1960s. (...)

Mambety worked first in the theatre both as an actor and as a director with the Daniel Sorano Theatre, and the Senegalese national company, before turning fully to film in the 1960s.

Djibril Diop Mambety: I grew up in an area called Colobane where there was an open-air cinema called ABC. We were very young, eight years old, and not allowed out at night because the area was dangerous. But in spite of this we escaped and went to the cinema. We had no money to buy tickets so we listened to the films from outside. They were mainly Westerns and Hindu films,

als Filmemacher. Ich hatte nie das Gefühl, daß Kino etwas ist, was ich studieren muß, und ich habe es auch nie getan. Bevor ich 1964 im Alter von neunzehn Jahren zum ersten Mal Schauspielern vor laufender Kamera Regieanweisungen gab, hatte ich niemals eine Filmhochschule in Europa betreten.

Dieser Schwarzweiß-Film ohne Dialoge wurde die erste Version von *Badou Boy*, den ich selbst geschnitten habe und über den der berühmte Filmkritiker Georges Sadoul nach einer Aufführung während des Festival Mondial des Arts Nègres in 'Les Lettres françaises' (April/Mai 1966) einen Artikel geschrieben hat. Mein Film wurde dort inoffiziell gezeigt, da im selben Jahr Sembenes erster Film *Borom Sarett* lief. Trotzdem war das Festival wunderbar für mich. Mir wurde klar, wieviel Vertrauen der Schriftsteller und senegalesische Präsident Senghor in die schwarze Bevölkerung setzte, und daß er Recht hatte, die Errungenschaften der schwarzen Kultur zu feiern. Dieses Festival war für mich die erste wichtige Phase in meinem Leben.

J.G.: War es eine bestimmte Idee oder eine Feststellung von Senghor, die Dich besonders inspirierte?

D.D.M.: Es war seine Art zu denken, wie auch die des Schriftstellers Cheikh Anta Diop. In jenem Moment verstand ich, daß ich zu dem Volk gehöre, das Ägypten erbaut, die Pyramiden konstruiert und am Aufbau einer großartigen Zivilisation mitgewirkt hatte. Diese Erkenntnis öffnete mir die Tür zum Universum.

J.G.: Woher stammte die Inspiration zu *Badou Boy*? Der Film basiert stark auf Beobachtungen der Menschen um Dich herum. Wie entstand das Drehbuch?

D.D.M.: Wenn man einen Menschen von morgens bis abends begleitet, hat man ein Drehbuch. Und wenn man eine Stadt über Jahre hinweg Tag um Tag beobachtet, verfügt man über einen unerschöpflichen Schatz an Drehorten. Dann liegt es nur noch am eigenen Interesse, um diese Elemente in einen Film zu verwandeln.

J.G.: Viele Leute sehen Dich als einen Avantgarde-Filmemacher. Was sagst Du dazu?

D.D.M.: Was heißt Avantgarde? Damit könnte man jemanden bezeichnen, der noch vor Anbruch des Tages aufsteht, um die Sonne zu begrüßen, während alle anderen noch schlafen? Eine Person, die nicht zufrieden ist und die immer noch sucht. Es ist eine immerwährende Suche, ein unstillbarer Durst.

Der Impuls, der hinter all dem steht, was ich tue, geht zurück auf den Moment der Befreiung in den sechziger Jahren und wird eher von meiner Auffassung der Grenzen des Möglichen inspiriert, als von irgendeiner Entwicklung oder einem Trend des europäischen Films jener Zeit.

Damals hörte ich außerdem auf, Rassist zu sein und wurde Missionar. Ich wurde mir über meine Mission im Namen meines Volkes und meiner Kultur bewußt und über meine universelle Pflicht, ein Lied zu singen, das in der ganzen Welt verstanden werden kann. (...)

J.G.: Wie wolltest Du etwas mit Deinen Filmen bewirken? Wie war Deine Strategie?

D.D.M.: Im Moment arbeite ich an einer Trilogie, die sich mit Macht und Wahnsinn beschäftigt, dazu gehören meine ersten beiden Spielfilme *Touki-Bouki* (1973) und *Hyènes* (1992) und mein nächster Spielfilm *Malaika*. (...)

Parallel dazu bin ich mit einer Trilogie kürzerer Filme beschäftigt, denen ich den Untertitel 'Geschichten von einfachen Leuten' gegeben habe. Diese Menschen sind wichtig, weil sie als einzige konsequent handeln. Es sind einfache und doch mutige Men-

and my favourites were the Westerns. I'd then creep back to my bed. Maybe that is why I attach a lot of importance to sound in my films, as I heard films for a number of years before I saw them. The music of the Westerns was really the beginning for me, and the first film I saw was a Western. I wanted to make films: so in the yard at home, with a white sheet, a candle behind it and cut-out images, friends in front, we made our own cinema, adding the images from our imagination to the sounds we listened to.

June Givanni: When did you begin to look at cinema as an art form or as a career to follow?

D.D.M.: From the moment I made a film with cut-outs on a white sheet, I felt I was a film-maker. I never felt that cinema was something I would have to go and study and I never did. When I directed actors in front of a camera at the age of 19 in 1964, I had never set foot in any sort of film school in Europe.

That film became my first version of *Badou Boy*, in black and white with no dialogue, which I edited myself and which was reviewed by the famous filmcritic Georges Sadoul (in: *Les lettres françaises*, April/May 1966) during the Festival Mondial des Arts Nègres. It was not presented officially, because it was the same year Sembene presented his first film at that festival, *Borom Sarett*. But for me that festival was sublime! I realised the confidence that Senghor (writer and Senegalese President) had in black people and that he was right to celebrate black culture. I experienced this as the first significant stage in my life.

J.G.: Was there a specific idea or a statement of Senghor's which inspired you in this way?

D.D.M.: It was his concrete thinking, with that of writer and historian Cheikh Anta Diop, which made me understand from that moment onwards that I belong to a people who had built Egypt, who had conceptualised the Pyramids, who effectively participated in the construction of an immense civilisation. That realisation opened for me the door to the universe. (...)

J.G.: Where did you get the inspiration for *Badou Boy*, because it is very much an observation of life and people around you? How did you put this script together?

D.D.M.: If one follows a character from morning to evening, one has a script. And if one observes a town day after day over the years one has an inexhaustible décor. The only motor, to turn these into a film, is the interest to do so.

J.G.: Many people regard you as an avant-garde filmmaker. What do you think of this label?

D.D.M.: What does avant-garde mean? It could indicate that man who, even before dawn, gets up to meet the sun while others continue to slumber. That is to say he who is not satisfied and who is still searching: it is a perpetual search; a thirst impossible to quench.

The impulse for what I do came at that moment of liberation back in the 60s, and is inspired more by my understanding of the limits of possibility than by any development or trends in European film at the time.

It was also the moment that I stopped being racist and became a missionary. I became aware of the mission in

fen“. „Schnitt! Das war gut.“ sagt Djibril Diop mit seiner heiseren, kaum verständlichen Stimme. Während die Kamera für eine neue Einstellung vorbereitet wird, wiederholen die jungen Zeitungsverkäufer mit einem Bündel Zeitungen unter dem Arm eine Szene.

Sonntag, 21. Juli: Am Ende der Straße bei einem Blumenhändler. Auf dem Gehsteig stehen Vogelkäfige. Djibril Diop hat nur Augen für seine Schauspielerin, die Schwierigkeiten hat, den Satz 'Sarax nguir Yalla' (Ein Almosen für die Liebe Gottes) zu wiederholen. Ein Satz, den sie in ihrem alltäglichen Leben tausende Male ausgesprochen hat. Wie durch ein merkwürdiges Phänomen hat sie sich während der Dreharbeiten verändert. Auf einmal wurde sie sich ihrer Situation bewußt, daß ihr als kleinem Mädchen nur die Straße als Spiel- und Lebensraum zur Verfügung steht. Djibril legt eine Engelsgeduld an den Tag, wenn er das Beste aus einem Künstler hervorlocken will. Er versteht es, aus seinen Schauspielern außergewöhnliche Menschen machen.

Betrachtet man die gesamte Karriere von Djibril, nimmt LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL einen besonderen Platz ein. Zum ersten Mal arbeitet er mit Kindern. Nach den Dreharbeiten war auch er völlig verändert. Euphorisch. „Die Kinder haben den Film gemacht. Silis Präsenz vor der Kamera... Um die Wahrheit zu sagen, sie hat mir Regieanweisungen gegeben. Kinder sind wunderbare Wesen. Nach diesem Film könnte ich keine Kindergeschichte mehr erzählen. Der Film hat alles von mir.“ (...)

Baba Diop, in: Sud Quotidien, Dakar, August 1996

Afrikanische Gespräche

(...) Einer der großartigsten und unkonventionellsten Regisseure des afrikanischen Kontinents ist Djibril Diop Mambety, der senegalesische Regisseur, dessen Filme entschieden zur Entwicklung des afrikanischen Films beigetragen haben.

Angetrieben von einer grenzenlosen Vorstellungskraft, dem furchtlosen Gefühl, daß alles möglich ist und von einer rebellischen Mißachtung jeglicher Konvention, wurde er stark vom wiedergefundenen Vertrauen und Stolz auf die schwarze Kultur und Zivilisation beeinflusst, einer Strömung, die in den sechziger Jahren besonders einflußreich war und allgemein als 'Negritude Movement' bezeichnet wird. (...)

Djibril Diop Mambety: Ich wuchs in der Gegend von Colobane auf, wo es ein Freiluftkino namens ABC gab. Wir waren sehr jung, ca. acht Jahre alt, und durften nachts nicht rausgehen, da die Gegend gefährlich war. Trotzdem schlichen wir uns nachts davon und gingen zum Kino. Da wir kein Geld hatten, um uns Karten für die Vorstellung zu kaufen, blieben wir draußen und hörten einfach zu. Es wurden vor allem Western und Hindi-Filme gezeigt. Nach den Vorstellungen gingen wir wieder ins Bett. Viele Jahre lang hörte ich Filme, bevor ich sie sah: Vielleicht hat es mit diesen Erfahrungen zu tun, daß der Ton in meinen Filmen für mich immer sehr wichtig ist. Am Anfang stand für mich die Musik der Western, und auch der erste Film, den ich sah, war ein Western. Ich wollte Filme drehen. Im Hof machten wir daraufhin mit einem weißen Laken, einer Kerze dahinter, ausgeschnittenen Figuren und Freunden vor dem Laken unser eigenes Kino, indem wir uns Bilder zu den gehörten Tönen ausdachten.

June Givanni: Wann hast Du angefangen, Kino als eine Kunstform anzusehen bzw. als eine Beschäftigung, der Du nachgehen wolltest?

D.D.M.: Von dem Moment an, als ich einen Film mit ausgeschnittenen Figuren vor einem weißen Laken machte, fühlte ich mich

support her since she had polio. The newspaper boys ignore her. Each one has to sell his papers as fast and as early as possible each morning. Newspapers are merchandise with a short shelf life. In their wild chase the boys have knocked Sili over without paying attention to her. The little girl's face indicates a desire for revenge. She manages to get up with the help of her crutches and speaks the following words into the camera: 'Grandmother, from now on I will no longer go begging, but I want to sell newspapers like these children.' 'Cut! This was good', says Djibril Diop with a hoarse and barely audible voice. While the camera prepares for a new take, the young newspaper boys repeat a scene with a bundle of newspapers in their arms.

Sunday, July 21st: At the end of a street near a flower merchant. There are birdcages on the pavement. Djibril Diop only has eyes for his actress who is having trouble repeating the sentence 'Sarax nguir Yalla' (A gift for the love of God). A sentence she has said a thousand times in her everyday life. During the filming she has changed. All of a sudden she has become aware of her situation. The street is the only playground and living quarter for this little girl. Djibril is incredibly patient because he wants to get the best out of his actors and actresses. He knows how to turn his actors into extraordinary people.

If one looks at Djibril's career, it is obvious that LA PETITE VENDEUSE occupies a special place. This was the first time he worked with children. After the filming he had totally changed. Euphoric. 'The children made this film. Sili's presence in front of the camera... To tell the truth, she gave me directions. Children are wonderful beings. After this film I couldn't tell children's stories any longer. I gave everything I had to this film.' (...)

Baba Diop, in: Sud Quotidien, Dakar, August 1996

African Conversations

The avant-garde is not a term that comes readily to mind when one thinks of African Cinema. Yet the cinemas of the continent hold as many styles, idiosyncrasies and wonders as there are film-makers. One of the most stylish and unconventional is Djibril Diop Mambety, the Senegalese director whose films have taken some of the most emphatic steps in the development of African cinema. Fired by a limitless imagination, a fearless sense of the 'possible' and a rebellious disregard for convention, he is a product of the newfound confidence and pride in black culture and civilisation known as the 'Negritude Movement' which was at its most influential period in the 1960s. (...)

Mambety worked first in the theatre both as an actor and as a director with the Daniel Sorano Theatre, and the Senegalese national company, before turning fully to film in the 1960s.

Djibril Diop Mambety: I grew up in an area called Colobane where there was an open-air cinema called ABC. We were very young, eight years old, and not allowed out at night because the area was dangerous. But in spite of this we escaped and went to the cinema. We had no money to buy tickets so we listened to the films from outside. They were mainly Westerns and Hindu films,

als Filmemacher. Ich hatte nie das Gefühl, daß Kino etwas ist, was ich studieren muß, und ich habe es auch nie getan. Bevor ich 1964 im Alter von neunzehn Jahren zum ersten Mal Schauspielern vor laufender Kamera Regieanweisungen gab, hatte ich niemals eine Filmhochschule in Europa betreten.

Dieser Schwarzweiß-Film ohne Dialoge wurde die erste Version von *Badou Boy*, den ich selbst geschnitten habe und über den der berühmte Filmkritiker Georges Sadoul nach einer Aufführung während des Festival Mondial des Arts Nègres in 'Les Lettres françaises' (April/Mai 1966) einen Artikel geschrieben hat. Mein Film wurde dort inoffiziell gezeigt, da im selben Jahr Sembenes erster Film *Borom Sarett* lief. Trotzdem war das Festival wunderbar für mich. Mir wurde klar, wieviel Vertrauen der Schriftsteller und senegalesische Präsident Senghor in die schwarze Bevölkerung setzte, und daß er Recht hatte, die Errungenschaften der schwarzen Kultur zu feiern. Dieses Festival war für mich die erste wichtige Phase in meinem Leben.

J.G.: War es eine bestimmte Idee oder eine Feststellung von Senghor, die Dich besonders inspirierte?

D.D.M.: Es war seine Art zu denken, wie auch die des Schriftstellers Cheikh Anta Diop. In jenem Moment verstand ich, daß ich zu dem Volk gehöre, das Ägypten erbaut, die Pyramiden konstruiert und am Aufbau einer großartigen Zivilisation mitgewirkt hat. Diese Erkenntnis öffnete mir die Tür zum Universum.

J.G.: Woher stammte die Inspiration zu *Badou Boy*? Der Film basiert stark auf Beobachtungen der Menschen um Dich herum. Wie entstand das Drehbuch?

D.D.M.: Wenn man einen Menschen von morgens bis abends begleitet, hat man ein Drehbuch. Und wenn man eine Stadt über Jahre hinweg Tag um Tag beobachtet, verfügt man über einen unerschöpflichen Schatz an Drehorten. Dann liegt es nur noch am eigenen Interesse, um diese Elemente in einen Film zu verwandeln.

J.G.: Viele Leute sehen Dich als einen Avantgarde-Filmemacher. Was sagst Du dazu?

D.D.M.: Was heißt Avantgarde? Damit könnte man jemanden bezeichnen, der noch vor Anbruch des Tages aufsteht, um die Sonne zu begrüßen, während alle anderen noch schlafen? Eine Person, die nicht zufrieden ist und die immer noch sucht. Es ist eine immerwährende Suche, ein unstillbarer Durst.

Der Impuls, der hinter all dem steht, was ich tue, geht zurück auf den Moment der Befreiung in den sechziger Jahren und wird eher von meiner Auffassung der Grenzen des Möglichen inspiriert, als von irgendeiner Entwicklung oder einem Trend des europäischen Films jener Zeit.

Damals hörte ich außerdem auf, Rassist zu sein und wurde Missionar. Ich wurde mir über meine Mission im Namen meines Volkes und meiner Kultur bewußt und über meine universelle Pflicht, ein Lied zu singen, das in der ganzen Welt verstanden werden kann. (...)

J.G.: Wie wolltest Du etwas mit Deinen Filmen bewirken? Wie war Deine Strategie?

D.D.M.: Im Moment arbeite ich an einer Trilogie, die sich mit Macht und Wahnsinn beschäftigt, dazu gehören meine ersten beiden Spielfilme *Touki-Bouki* (1973) und *Hyènes* (1992) und mein nächster Spielfilm *Malaika*. (...)

Parallel dazu bin ich mit einer Trilogie kürzerer Filme beschäftigt, denen ich den Untertitel 'Geschichten von einfachen Leuten' gegeben habe. Diese Menschen sind wichtig, weil sie als einzige konsequent handeln. Es sind einfache und doch mutige Men-

and my favourites were the Westerns. I'd then creep back to my bed. Maybe that is why I attach a lot of importance to sound in my films, as I heard films for a number of years before I saw them. The music of the Westerns was really the beginning for me, and the first film I saw was a Western. I wanted to make films: so in the yard at home, with a white sheet, a candle behind it and cut-out images, friends in front, we made our own cinema, adding the images from our imagination to the sounds we listened to.

June Givanni: When did you begin to look at cinema as an art form or as a career to follow?

D.D.M.: From the moment I made a film with cut-outs on a white sheet, I felt I was a film-maker. I never felt that cinema was something I would have to go and study and I never did. When I directed actors in front of a camera at the age of 19 in 1964, I had never set foot in any sort of film school in Europe.

That film became my first version of *Badou Boy*, in black and white with no dialogue, which I edited myself and which was reviewed by the famous filmcritic Georges Sadoul (in: *Les lettres françaises*, April/May 1966) during the Festival Mondial des Arts Nègres. It was not presented officially, because it was the same year Sembene presented his first film at that festival, *Borom Sarett*. But for me that festival was sublime! I realised the confidence that Senghor (writer and Senegalese President) had in black people and that he was right to celebrate black culture. I experienced this as the first significant stage in my life.

J.G.: Was there a specific idea or a statement of Senghor's which inspired you in this way?

D.D.M.: It was his concrete thinking, with that of writer and historian Cheikh Anta Diop, which made me understand from that moment onwards that I belong to a people who had built Egypt, who had conceptualised the Pyramids, who effectively participated in the construction of an immense civilisation. That realisation opened for me the door to the universe. (...)

J.G.: Where did you get the inspiration for *Badou Boy*, because it is very much an observation of life and people around you? How did you put this script together?

D.D.M.: If one follows a character from morning to evening, one has a script. And if one observes a town day after day over the years one has an inexhaustible décor. The only motor, to turn these into a film, is the interest to do so.

J.G.: Many people regard you as an avant-garde filmmaker. What do you think of this label?

D.D.M.: What does avant-garde mean? It could indicate that man who, even before dawn, gets up to meet the sun while others continue to slumber. That is to say he who is not satisfied and who is still searching: it is a perpetual search; a thirst impossible to quench.

The impulse for what I do came at that moment of liberation back in the 60s, and is inspired more by my understanding of the limits of possibility than by any development or trends in European film at the time.

It was also the moment that I stopped being racist and became a missionary. I became aware of the mission in

schen. Sie werden nie ein Bankkonto haben, sondern jeden Tag mit der Frage nach dem Überleben konfrontiert. Es sind ehrliche Menschen.

Der erste Film der Trilogie ist *Le Franc*, der zweite Film *LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL* steht gerade vor Drehbeginn, danach soll noch *L'apprenti voleur* folgen. Mit diesen Filmen möchte ich dem Mut der Straßenkinder die notwendige Anerkennung zukommen lassen. Die Liebe der Kinder ermutigt mich, den Alten, den Korrupten und denjenigen zu trotzen, deren Reichtum ihre eigene Seele nicht berührt.

J.G.: Warum wählst Du die Form der Trilogie?

D.D.M.: Weil das Leben in drei Stufen verläuft: klein, groß, alt. Das Leben ist ein Theaterstück, und die meisten Theaterstücke haben drei Akte: einen Prolog, eine Handlung und einen Epilog. Ich befinde mich, meiner Meinung nach, irgendwo zwischen den ersten beiden Stadien der Trilogie des Lebens.

Mal im Ernst: wir Filmemacher haben die Aufgabe, vor allem universell zu sein. Wir stehen am Ende des ersten Jahrhunderts des Kinos und müssen das zweite Jahrhundert auf jeden Fall gewinnen. Wenn ich den afrikanischen Filmemachern in Afrika und in der Diaspora etwas raten soll, dann folgendes: Wenn Ihr verstanden werden möchtet, versucht trotzdem nicht mit allen Mitteln, dem Publikum zu gefallen, sondern bleibt Euren Vorstellungen treu. Die Zukunft der Menschheit liegt in unseren Händen, wo auch immer wir uns befinden. Sowohl die afrikanischen Filmemacher als auch die afrikanischen Völker haben beim großen Treffen der Menschheit eine Aufgabe zu erfüllen, nämlich das Kino als eine Art Erleichterung von den vielen Nachteilen zu betrachten, wie z.B. nicht lesen oder schreiben zu können. Man darf nicht vergessen, daß das Kino nicht nur die Augen und Ohren anspricht, sondern auch das Herz der Menschen. Es ist wichtig, die eigene Verantwortung im Umgang mit Film zu erkennen und mit den historischen Nachteilen und solchen, die noch aus der Kolonialzeit stammen, fertigzuwerden. Der Film muß der Selbsterkenntnis dienen, und zwar dringend.

June Givanni, in: *Sight and Sound*, London, September 1995

Biofilmographie

Djibril Diop Mambety wurde 1945 in Colobane bei Dakar geboren. Er absolvierte zunächst eine Schauspielausbildung und wirkte in senegalesischen und italienischen Filmen mit. 1965 drehte er seinen ersten Film *Badou Boy*. 1972 hielt er sich längere Zeit in Rom auf und traf unter anderem Pier Paolo Pasolini. Anfang der neunziger Jahre eröffnete Mambety in Dakar eine Schule: die 'Foundation Yaadi Koone – Pour l'enfance et la nature'. Djibril Diop Mambety verstarb am 23. Juli 1998 in Paris.

Filme

1965: *Badou Boy*. 1969: *Contras' City*. 1970: *Badou Boy* (2. Fassung). 1973: *Touki Bouki*. 1989: *Parlons Grand-mère*. 1991: *Hyènes* (nach 'Der Besuch der alten Dame' von Friedrich Dürrenmatt). 1994: *Le Franc* (Forum 1995). 1999: *LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL*.

the name of my people and of my culture, and my universal duty which is to sing a song that the whole world can hear. (...)

J.G.: How have you tried to make an impact through your films? What was your strategy?

D.D.M.: My current work in cinema is around a trilogy that speaks of power and insanity: from *Touki-Bouki* (1973) and *Hyènes* (1992), my first two features, to *Malaika* my next feature. (...)

In parallel I am also making another trilogy of shorter films: 'Tales of Ordinary People'. These are people who are important because they are the only ones who are consistent. They are simple yet courageous people. These people will never have bank accounts: for them each day presents questions of survival. They are frank people. The first of this trilogy of shorts is *Le Franc*; *LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL* which I am about to shoot; and *L'apprenti voleur* is the third. They represent a way of paying tribute to the courage of street children. The love of children encourages me to defy the old, the corrupt and those who are rich without being rich in their souls.

J.G.: Why trilogies?

D.D.M.: Because life is always in three stages: small, big, old. Life is a drama and a drama is always in three acts: prologue, story, epilogue. I see myself in between the small and big stages of life's trilogy.

But seriously, we as film-makers have the duty to be universal. We have just come to the end of the first century of cinema and really we have to win the second century. If I have any advice to give to African (and African diaspora) film-makers, I would say, above all do not try to please, if you want to be universal – and indeed if you want to be heard, still do not try too hard to please, but be true to your project. We are the people that are in charge of humanity's future, no matter where we find ourselves. African film-makers and African people both have their part to play at the great meeting of humanity. To use cinema to relieve us from our many handicaps, the lack of writing, illiteracy, knowing that cinema addresses itself not only to the eyes and ears but to the heart also. It is important to take seriously one's responsibility with the moving image, and to deal with all these historical and colonial handicaps. Cinema has to be put in the service of self-knowledge and that is urgent.

June Givanni, in: *Sight and Sound*, London, September 1995

Biofilmography

Djibril Diop Mambety was born in Colobane in 1945 (Dakar). He trained as an actor and played in Senegalese and Italian films. In 1965 he made his first film *Badou Boy*. In 1972 he spent some time in Rome, meeting amongst others Pier Paolo Pasolini. In the early nineties Mambety opened a school in Dakar, the 'Foundation Yaadi Koone – Pour l'enfance et la nature'. Djibril Diop Mambety died on July 23rd, 1998 in Paris.